© EDITIONS DES MUSEES NATIONAUX 1952
PARIS–FRANCE

Art exhibition catalogues re-published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1977

Graham Sutherland

MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE

EXPOSITION

GRAHAM SUTHERLAND

organisée

PAR LE BRITISH COUNCIL
ET LES MUSÉES DE FRANCE

7 Novembre — 14 Décembre

ÉDITIONS DES MUSÉES NATIONAUX
1952

Les illustrations de ce catalogue sont tirées de l'album «Graham Sutherland» avec une introduction de Robert Melville, édité et publié par H. P. Juda et Ambassador Editions, 49 Park Lane, London. Nous remercions particulièrement Mr. Juda des clichés gracieusement prêtés pour l'impression de cet ouvrage.

P2264

Rencontre avec Sutherland

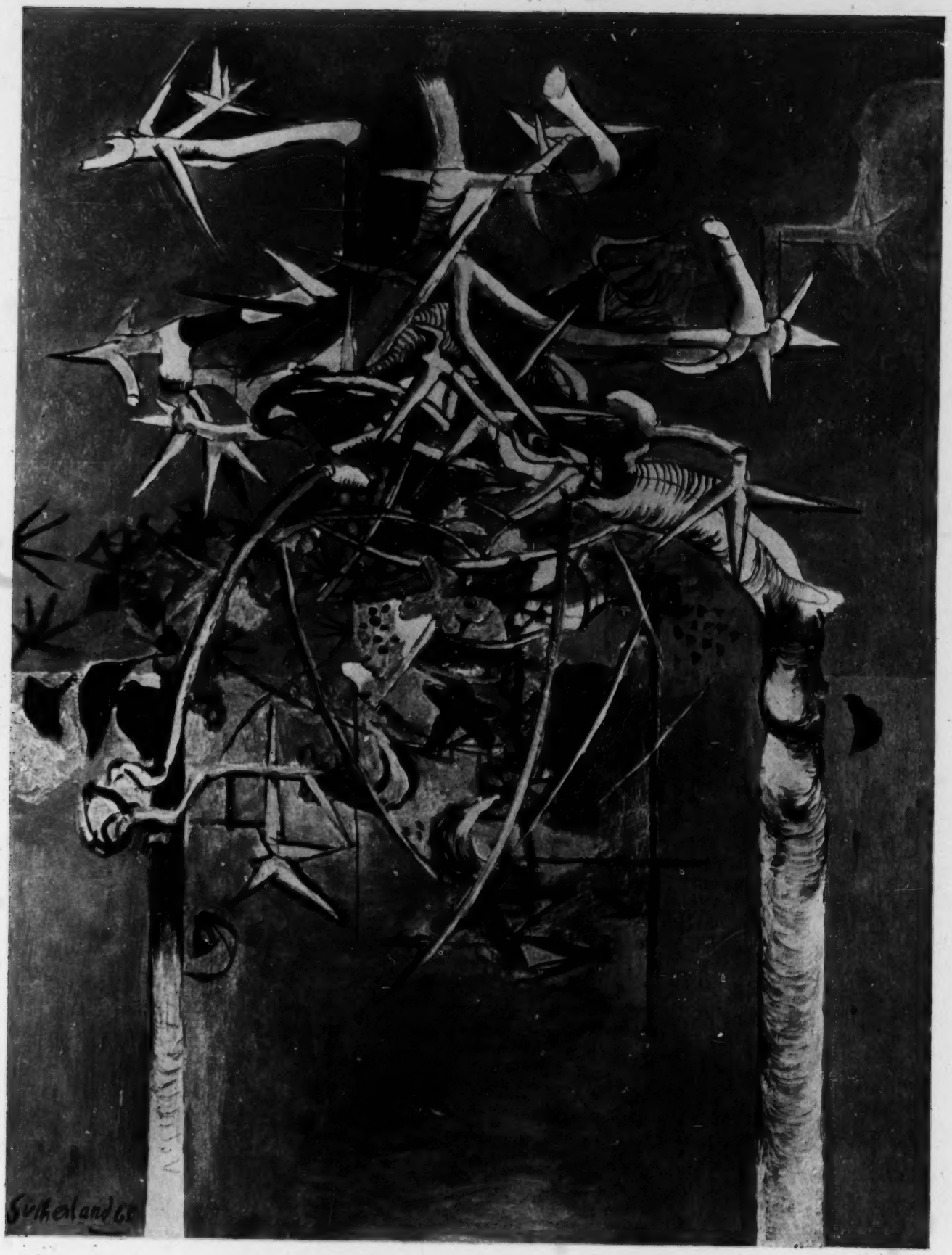
Du fond d'un vaste atelier, que le soir obscurcit, deux yeux me fixent, deux petits yeux ronds et phosphorescents. Ce ne sont pas ceux du peintre mais d'une de ces créatures, sorte de divinité totémique, mi-bête mi-homme, qui, plantée sur un léger bâti en arcades et coiffée d'un bonnet en fronton, dieu et temple à la fois, dresse, près d'un bouquet de ronces géantes, une idole-sanctuaire, un « Bayon » océanien.

Je regarde, — fasciné par la vie élémentaire, virulente qui émane de cet assemblage. Les yeux de chouette brillent durs et aveugles. Les courbes en demi-lune de la construction s'étagent en un rythme ascendant, qui donne au tableau sa cadence et au personnage sa structure. La couleur est d'une suavité suspecte, l'atmosphère exquise et maléfique. J'y respire le poison des tropiques, j'y savoure les philtres des Mers du Sud.

C'est devant cette toile accrochée à Saint-Cloud dans la villa de Mc Ewen, que j'eus, l'été dernier, le plaisir de rencontrer Graham Sutherland, et (à la sollicitation de notre hôte) de le décider à montrer son œuvre au public parisien.

On y connaîtra un grand magicien qui, par ses dons de peintre et son imagination de poète nordique, sait engendrer des monstres vivants.

GEORGES SALLES.


Sutherland 65

GRAHAM SUTHERLAND

Henri Michaux remarque, dans son livre de voyages, que le Chinois considère " la racine comme plus 'nature' que le tronc... Tout ce qui est tortueux dans la nature lui est une douce caresse ". Et ce n'est pas là excentricité orientale mais trait caractéristique, au contraire, d'une esthétique pour laquelle la vie a moindre puissance et sens dans l'acte de floraison que dans l'acte de génération. La branche a sa vitalité, tout comme la racine, mais l'élément qui fouille la terre, se prolonge en forme par opposition à de dures parcelles de roc, semble acquérir, du fait même de la lutte, plus de grâce encore. Qu'il nous semble banal, par contre, quand il a mûri régulièrement, symétriquement, dans l'espace docile de l'air !

Cette image nous vient à l'esprit en contemplant les toiles de Graham Sutherland. Non pas qu'il soit orientaliste de style ou de philosophie. Mais son œuvre témoigne d'un désir identique : nous révéler les directions que suivent les forces de germination secrètes, transcrire les formes inattendues que prend la vie au cours de sa prolifération aveugle. L'œil du peintre n'est pas un simple organe de transcription, c'est un révélateur. Et, tout en révélant, il transforme, car l'artiste n'est pas seulement l'homme qui découvre (ce serait le confondre avec le savant, dans un même travail) mais aussi celui qui interprète. Ses formes sont esthétiques, ce qui veut dire qu'il se sert de la puissance tirée par lui des choses vivantes pour donner vigueur aux créatures de son imagination.

De telles formules abstraites ne s'inventent qu'une fois terminé le travail de l'artiste. Lui, c'est l'instinct qui le guide. Inquisitionnant les ténèbres compactes où germe la vie, son œil voit soudain se dessiner en lui des formes phosphorescentes, d'obscurs analogues de la racine, de la larve et de nœuds, jointures, écorces lacérées, fibres charnues; de feuilles aussi, de brindilles qui se ramifient; et d'épines, de fleurs. Rarement d'hommes ou de bêtes : la propriété d'enracinement et de probation du végétal leur fait défaut. Un artiste comme Sutherland n'est pas,

BUISSON D'ÉPINES, 1945. Huile.
Collection de Sir Kenneth Clark, K.C.B.

n'est pas en son essence même, *un humaniste. (Dans ses portraits, l'être humain est assimilé à des formes spinigères, spiculaires, comme si le givre d'une première gaine de cristallisation en avait déjà émaillé la peau.) Comme tant de ses prédécesseurs, Sutherland est un paysagiste. Cette obsession des Anglais a commencé dans un but scientifique, voilà plus de deux cents ans, et par simple intérêt pour la topographie. Elle devient philosophie transcendantale de la nature sous l'influence des poètes romantiques. Avec Turner, la peinture de paysage est déjà représentation de la réalité symbolique — de l'Esprit de la Nature. Mais une révélation d'allure si romantique s'imprègne toujours de l'état d'âme de celui qui la fait. Turner était le moins philosophe des hommes. Sa vision était pourtant, en toute naïveté et spontanéité, celle d'un mystique, celle d'un Wordsworth et d'un Coleridge, participants à la même* Weltanschauung, *et qu'il n'est pas simplement fantaisiste d'associer à Schelling ou à Novalis. Un siècle plus tard, Sutherland entre dans un autre climat philosophique et quoique ses rapports à un Heidegger ou un Sartre puissent être aussi faibles que ceux de Turner à Schelling ou à Novalis, la menace de plus en plus terrifiante des symboles reflète l'inquiétude maîtresse du monde actuel. Il se peut que ces couleurs soient un soupçon trop acides, au goût d'un tempérament philosophique; et ces lignes, ces formes trop hésitantes ou trop agitées; mais un peintre averti par une sensibilité aussi aiguë et de la tendance métaphysique de son époque et de la scène qu'elle offre à ses yeux, doit transformer ses fragments de perception en langage cohérent de l'esprit. Faire moins serait faillir au destin de l'artiste de tous temps, voué à déchirer le voile de Maya, insoucieux de ce que peut révéler son geste.*

Le naturisme de Sutherland se situe à l'opposite de l'humanisme de Moore, mais il faut concevoir, et très exactement, ces deux exemples d'art philosophique comme complémentaires; ensemble, ils constituent la contribution distinctive de l'Angleterre à l'art du XX^e^ siècle. Leur position n'est d'ailleurs pas fermée, même aux autres artistes anglais. Si nous admettons que ces deux personnalités assument en ce moment des fonctions représentatives, nous nous rendons compte, du même coup, qu'elles expriment l'esprit général de l'époque tout en soutenant la cause de maints autres artistes qui parlent un même langage, avec des accents différents, peut-être, mais non point nécessairement moins significatifs. Cette exposition a mis pourtant en pleine lumière le grain serré de l'œuvre de Sutherland, sa continuité et sa grandeur, lui donnant une portée qui passe le cercle du régional. Il est fort possible que Sutherland soit le premier peintre anglais depuis Turner qui ait eu la hardiesse d'occuper une position d'artiste indépendant et de la maintenir énergiquement en présence de ses contemporains d'Europe.

HERBERT READ.

(Traduit par Georges Duthuit.)

FORMES DEBOUT, 1949. Crayon et gouache.
Collection Stanley Marcus, Dallas, Texas.

PORTRAIT DE SOMERSET MAUGHAM, 1949. Huile.
Appartenant à la Tate Gallery, Londres.

EXTRAITS DE CRITIQUES

Au lieu de cela, il se dipose, les nerfs à fleur de peau, à observer la substance vivante. C'est un grand méfiant, un virtuose de la non-confiance en soi, qui cherche à mettre en relation l'inquiétude et l'anxiété de l'homme avec le malaise du reste du monde créé. Son art, c'est la « poésie des départs » du Romantisme, transférée à l'observation des formes naturelles : c'est une poésie de mutations; elle célèbre les départs Héraclitiens, les morts et les résurrections et les métamorphoses de la matière, et, cherchant le moyen de faire retourner le fruit de l'intelligence aux tissus vivants dont il est issu, sa main, rassemblant toutes ses facultés pour accomplir la tâche, forme le mot étrange, la spirale hésitante et sensible, de *Ajonc sur une digue* et sa ligne, nerveuse, a le mérite d'atteindre des régions à peine pondérables.

Notre intelligence ne pénètre pas le mystère mais nous conduit à ses frontières, et l'art de Sutherland, qui porte les traces visibles de la compréhension, met en accord les expériences nerveuses et émotives.

ROBERT MELVILLE.

Extrait de l'introduction à *Graham Sutherland*, The Ambassador Editions, 1951.

★

Cet art ne trouvera pas de place dans les catégories acceptées. Ce n'est ni de la décoration, ni du réalisme, ni du surréalisme, ni de l'expressionnisme. C'est une forme particulièrement anglaise de la création artistique : l'instant de la vision. Thomas Hardy appelait ainsi ses poèmes lyriques; Blake et Wordsworth auraient pu faire de même. Sutherland a décrit de tels instants : comment, au cours d'une promenade dans la campagne, quelque objet qu'il a rencontré tant de fois auparavant, émerge soudain de l'obscurité et devient intensément réel. Pour quelque mystérieuse raison, cela procure un équivalent visuel satisfaisant aux idées et aux sensations qui hantent son esprit à ce même moment.

Sir KENNETH CLARK.

Extrait de la préface au catalogue pour le Pavillon Britannique de la Biennale de Venise en 1952.

★

Sutherland s'intéresse moins aux choses jolies qui recouvrent et peuplent la surface de la nature qu'à la forme qui se cache sous cette surface et aux forces cosmiques qui ont donné à la terre sa forme intérieure et sa vie extérieure. De même que, dans son attitude vis-à-vis de la nature, il me semble s'apparenter beaucoup à Moore, en tant qu'artiste, il aspire à

reproduire non pas tellement ce qu'il a vu mais plutôt ce qu'il a ressenti au moment où il a vu. Il nous communique sa propre exaltation dans la forme la plus intense qu'il puisse concevoir, parfois par une impression des éléments dans la scène représentée, parfois simplement par quelques allusions, parfois par une forme qu'il crée lui-même, une forme qu'il a pensé, lui aussi, comme le sculpteur, pouvoir tenir dans le creux de sa main. Chacun de ses tableaux est un monde en lui-même. Sutherland est peintre parce qu'il est intensément conscient de la lumière et de la couleur, peut-être avant même d'être conscient de la forme et, dans ces mondes exaltants et étranges qu'il crée, la lumière et la couleur jouent à l'intérieur et à la surface des formes, pour engendrer des harmonies nouvelles et stimulantes.

Sir PHILIP HENDY.

Extrait de la préface au catalogue de l'Exposition Moore, Piper et Sutherland, à Leeds, 1941.

*

... Le véritable but de l'abstraction est, je pense, de dissoudre les objets jusqu'à l'invisibilité et de les faire réapparaître ensuite jusqu'au point précis où ils donnent satisfaction aux exigences d'une vision particulière. Ce processus se trouve à son meilleur, naturellement, dans la peinture impressionniste, où Seurat, par exemple, représente un monde ramené à demi du hâvre invisible dans lequel, essentiellement, tous les objets reposent. Cette technique, qui appartient aux mystères de l'art, peut se comparer, en imagination, aux graphiques tracés par une partie de billard, où la balle est dirigée vers le bord de la table, afin de rebondir, non pas vers la pointe de la queue qui lui a donné l'impulsion, mais vers quelque autre point de la table, prévu avec exactitude...

Voici des images qui montrent l'unité de la Nature, qui affirment que la richesse et la variété des formes naturelles sont reliées entres elles par leur possibilité de ressembler les unes aux autres et — à l'occasion — à l'homme lui-même...

Voir un paysage de cette manière, c'est redécouvrir le regard de l'enfance et de l'homme primitif. Car après tout, les dieux des peuples primitifs — de la Grèce d'Homère en particulier — ne sont-ils pas tout simplement les visages qui surgissent soudain du cœur d'un feu, des profondeurs des feuillages d'été, de l'arabesque d'une falaise contre le ciel? des visages qui étonnent, menacent ou réconfortent en un éclair et puis — avec un changement de lumière, ou un coup de vent —, disparaissent, laissant derrière eux une bûche qui brûle, un buisson vert, un précipice de pierre...[1]

Nous voici de retour parmi les dieux primitifs : c'est un nœud dans l'écorce d'un chêne, puis une main qui émerge de l'obscurité d'un gradin; c'est un seul et même membre, éclairé tantôt par le soleil, tantôt par le bourgeon d'une flamme blanche. Dansante, la double image apparaît et disparaît : ces images sont toutes vivantes, comme la braise du bois, sous la cendre, à la fin de la journée. Elle s'avive soudain, avec une lueur méchante, puis retombe dans son cadre. Il m'est arrivé de rentrer chez moi après une absence et de trouver les tableaux de Sutherland changés (je pense en particulier à *Western Hills*, mais ce serait la même chose pour d'autres tableaux); un morceau par-ci, un autre par-là, semble avoir soudain augmenté en intentions, et porter une signification nouvelle dans la conjugaison des formes et des tons. Ils changent aussi selon la qualité et la quantité de lumière qu'ils reçoivent, de telle façon qu'au coucher du soleil un tableau représentant ce moment de la journée gagne encore plus de cette qualité qu'il n'en possède à la lumière du matin; et vice versa. Le soir, ils amassent en eux-mêmes les ombres de la pièce. Lorsque j'en aperçois un, soudain, dans un miroir, en passant, je me rends compte que je suis observé.

EDWARD SACKVILLE-WEST.

Extrait de *Graham Sutherland*, 1943. Penguin Editions.

DÉPOSITION DE CROIX, 1946. Huile sur carton.
Collection de Mr. W. A. Evill.

★

Moore... avec Ben Nicholson et Sutherland, c'est le plus bel exemple que je puisse dédier à l'art anglais d'aujourd'hui... La voie de la peinture anglaise, ce n'est pas l'académisme, même « poétique », mais un très antique dédain du réalisme, c'est-à-dire des solutions faciles, et un non moins antique, mais combien moderne aussi! goût de l'aventure.

CHARLES ESTIENNE,
Peinture et Culture Anglaise.
Catalogue de l'Exposition *La Jeune Peinture en Grande-Bretagne* à la Galerie René Drouin, janvier 1948.

★

On peut aujourd'hui parler d'un renouveau des arts plastique en Grande-Bretagne. Depuis Constable et Turner en effet, annonciateurs l'un de Corot, l'autre des impressionnistes français, on estimait, à juste titre semble-t-il, que l'art anglais ne présentait plus qu'un intérêt local : reflétant le mauvais goût d'une aristocratie excessivement éprise d'académisme, ses images avaient perdu cette fraîcheur et cette urgence qui font d'un art un langage universel.

Il existe actuellement en Angleterre deux hommes, un sculpteur : Henry Moore, un peintre : Graham Sutherland à qui leur valeur et leur clairvoyance ont permis de retrouver cette universalité. Autour d'eux, se groupent un bon nombre de peintres de qualité, qui forment ce que l'on est désormais en droit de nommer l'École Anglaise.

RENÉ GUILLY,
Une Nouvelle École de Peinture en Europe.
Catalogue de l'Exposition *La Jeune Peinture en Grande-Bretagne* à la Galerie René Drouin, janvier 1948.

★

C'est ainsi que Graham Sutherland, le plus puissant et le plus poétique des participants à cette exposition, part de formes réelles parfaitement observées, mais il ne nous en livre que les méditations dont il les charge par l'intermédiaire d'une plastique où le sens s'est transformé allusivement et s'est symbolisé.

MICHEL FLORISOONE.
Arts, 2 novembre 1945. Exposition *Quelques Contemporains Anglais.*

★

Cependant, c'est Graham Sutherland qui me paraît apporter la plus valable solution. Ancien ingénieur, il n'expose que depuis 1938 et longtemps il ne fit que de la gravure à l'eau-forte. C'est un grand peintre en plein épanouissement. Il sait donner un poids et une valeur à chaque parcelle du monde. Ses interprétations de paysages, avec leurs soleils barbares, ...offrent une réussite très rare de rapports.

JACQUES LASSAIGNE.
La Bataille, 8 novembre 1945. Exposition *Quelques Contemporains Anglais.*

★

...Sutherland, ce dernier incontestablement le plus original et le plus sensible du groupe.

FRANK ELGAR.
Carrefour, 16 novembre 1945. Exposition *Quelques Contemporains Anglais.*

NOTES DE L'ARTISTE

1951

Lorsque Eschyle nous dit que « la poussière est la sœur assoiffée de la boue », nous apprenons immédiatement quelque chose sur la nature de la poussière. En personnifiant la poussière et la boue, nous saisissons, à travers les paroles dépouillées, l'essence de l'une et de l'autre.

Ainsi, dans la peinture, par une substitution, par une personnification, par une paraphrase, ou par une manière particulière de situer les choses, nous pouvons éclairer d'une lumière succincte la nature de ces choses et des émotions, nous mettant ainsi nous-mêmes en mesure de connaître mieux leur essence et de les charger de quelque chose de plus que leur signification première.

*

A propos de mes tableaux d'épines : j'avais beaucoup pensé à la Crucifixion (sujet que je devais tenter de peindre), mon esprit tout entier était préoccupé par l'idée des épines et des blessures d'épines. A la campagne, je commençai à remarquer les buissons d'épines et la structure des épines, perçant l'air dans toutes les directions, leurs pointes établissant les limites de l'espace aérien. Je fis quelques dessins, et ce faisant, un étrange changement s'opéra. Tout en conservant leur propre vie dans l'espace créé par leur piquants, les épines se réordonnaient et devenaient autre chose — une sorte de paraphrase de la crucifixion et de la Tête Crucifiée — *l'essence de la cruauté*.

Je crois que la vision d'un peintre doit émerger de la réalité et que le mystérieux intangible doit être rendu immédiat et tangible. Mes formes ont pour base les principes de la croissance organique. Ce sont ceux qui m'ont toujours préoccupé. Mais pourquoi utiliser ces formes plutôt que des figures humaines? Parce que, pour le moment, j'éprouve la nécessité de saisir le goût, la qualité, l'essence de la présence de la figure humaine (le voisinage mystérieux d'une figure debout contre une haie, dans son ombre, sa prise de conscience, son regard, comme si personne ne l'avait jamais vue auparavant) par une substitution, je trouve que ces formes organiques sont les meilleures pour servir mon but. Elles sont elles-mêmes modifiées par les émotions, par rapport à leur prototype naturel, et elles me donnent un sentiment du choc de surprise que l'évocation directe ne pourrait pas donner.

J'essaye aussi de retourner ces formes, après les avoir changées radicalement — et leur avoir fait subir par l'émotion et la forme une modification sensible dans le domaine de la réaction purement visuelle — de les rejeter pour ainsi dire, dans le lit creusé par leur premier point d'impact.

PALISSADE DE PALMIERS, 1948. Huile.
Collection de Mr. Wright Ludington, Santa Barbara.

★

Je crois que le moment est venu, aujourd'hui, de faire quelque chose de plus que d'entourer d'une ligne nos réactions. J'entends par là que la tendance générale a été de modifier émotionnellement et intellectuellement les formes de la réalité et de les rendre non-optiques, ou plutôt optiques, mais seulement dans ce sens : que l'observation et la réaction ont créé une sorte de sténographie visuelle, les prototypes naturels ne pouvant se reformer qu'intellectuellement. Maintenant, peut-être, le domaine de la peinture pourrait à nouveau s'élargir et pourrions-nous placer nos émotionnelles paraphrases de la réalité dans l'ambiance d'une réalité optique.

★

On a dit que mes images les plus typiques expriment un point de vue sombre et pessimiste. Cela est étranger à mon sentiment. La tension précaire des extrêmes opposés — bonheur et malheur, beauté et laideur — si proches du point où s'établit l'équilibre, peut être interprétée selon les prédilections et les besoins du spectateur, avec délices ou horreur, comme pour le goût d'un fruit doux-amer.

Quoi qu'il en soit, le peintre est une sorte de papier buvard; il s'imprègne d'impressions et fait absolument partie de la vie. Par conséquent, il ne peut pas éviter de s'imbiber des implications du chaos extérieur de la civilisation du XX^e^ siècle. Pour cette raison, subconsciemment peut-être, et même en l'absence d'un sujet tragique, il peindra des tableaux tragiques.

★

Les mystères des limites des objets : un objet posé sur l'herbe dans le soleil, projette son ombre. L'œil devient une navette et entrelace la trame de l'une à celle de l'autre, et ils deviennent inextricables; et pourtant, de nouveau, ils bougent et redeviennent eux-mêmes, l'un et l'autre.

★

Il est nécessaire de travailler parallèlement à la nature. Nous sommes déçus si nous travaillons contrairement à nos inclinations ou à la nature.

★

Si j'éprouve le besoin de paraphraser ce que je vois, c'est parce que cela me donne un choc de surprise — une nouvelle évaluation des choses — comme si je ne les avais jamais vues auparavant.

★

Je veux donner *l'aspect* des choses à mes formes modifiées par l'émotion.

★

... il s'agit de faire ressortir la personnalité anonyme des choses; en même temps, elles doivent porter l'empreinte de leur hérédité ancestrale. Il existe une dualité; elles peuvent être elles-mêmes et autre chose en même temps. Ce sont des métaphores formelles.

Traductions de Miriam Cendrars.

NOTES BIOGRAPHIQUES

1903. Né à Londres, le 24 août, fils de G. H. V. Sutherland, fonctionnaire du gouvernement et avocat, et de Elsie Sutherland.

1914. Il entre au Collège d'Epsom et y reste jusqu'en 1918.

1919. Il travaille comme apprenti, dans les Chemins de fer du Midland, faisant des stages dans tous les ateliers. Le soir, il commence à dessiner, dans la chambre meublée où il loge.

1921. Sutherland s'inscrit à la Goldsmiths College School of Art, une branche de l'Université de Londres. Il suit les cours de dessin et se spécialise dans la gravure.

1925. Première exposition de dessins et gravures à la XXI Gallery, à Londres.

1926. Est élu membre de la Royal Society de Peintres et Graveurs.

1928. Quitte l'École d'Art. Deuxième exposition de dessins et gravures à la XXI Gallery. Se marie, et va vivre à Farningham, Kent.

1930. Abandonne la gravure. Devient professeur de gravure à l'École d'Art de Chelsea, à Londres. Premiers essais de peinture.

1933. Continue à peindre expérimentalement pendant cinq années, n'exposant que rarement. Dessine des affiches pour Shell Mex et pour le Métro londonien. Il dessine également des objets en céramique. Va habiter à Sutton-at-Hone, Kent. Est exclu de la Société des Peintres et Graveurs.

1935. C'est l'année où débute sa carrière de peintre. Il se rend dans le Pembrokshire, dans le sud du Pays de Galles. L'impression produite sur lui par ce pays, avec ses formes articulées et sa lumière pure, marquera le chemin qu'il suivra en peinture.

1937. S'installe dans le village de Trottiscliffe, Kent, où il vit actuellement.

1938. Première exposition à la Rosenberg Helft Gallery, Londres.

1939. La guerre. Il passe la première année à peindre, dans la maison de Sir Kenneth Clark, à Tetbury, dans le Gloucestershire. Voyage dans le sud du Pays de Galles.

1940. Deuxième exposition de peinture à la Leicester Gallery, à Londres. Dessine le décor et les costumes du ballet « The Wanderer » (chorégraphie de Frederick Ashton, musique de Schubert), donné par la Compagnie Sadlerswells, au New Theatre, Londres.

1941. Nommé Peintre de Guerre, il travaillera jusqu'à la fin de la guerre en Europe. Exposition rétrospective à Temple Newsam, Leeds (avec Henry Moore et John Piper).

1945-46. Expose des ensembles de tableaux à la Reid and Lefevre Gallery et à la Redfern Gallery, à Londres. Première exposition à New-York à la Buchholz Gallery.

Le Révérend Hussey lui commande une Crucifixion pour l'église de St. Matthew à Northampton. Il peint une série de variantes de ce sujet, de même que la Tête Couronnée d'Épines et les tableaux d'épines en rapport avec cette commande. Il commence à utiliser les couleurs vives.

1947. Expose un ensemble de peintures sur la Crucifixion à la Reid and Lefevre Gallery. Voyage et travaille dans le midi de la France.

1948. Exposition des tableaux peints dans le midi de la France à la Hanover Gallery, avec le concours de MM. Reid et Lefevre. Vignes, gourdes, palissades de palmiers.

Deuxième exposition à la Buchholz Gallery. Il continue à travailler dans le midi de la France.

Expose avec d'autres peintres anglais à la Galerie Drouin à Paris : Exposition « La Jeune Peinture en Grande Bretagne », organisée par le British Council; également, au Musée d'Art Moderne de Bruxelles.

1949. Expose avec d'autres peintres anglais au Stedelijk Museum d'Amsterdam, « Twaalf Britse Schilders », manifestation organisée par le British Council. Portrait de M. Somerset Maugham. Carton de tapisserie pour la Edinburgh Tapestry Company. Est nommé membre du comité de la Tate Gallery, Londres.

1951. Expose à la Hanover Gallery. Exposition rétrospective à l'Institut d'Arts Contemporains à Londres. Portrait de Lord Beaverbrook.

Reçoit, de l'Arts Council of Great Britain la commande d'une peinture murale pour le Festival of Britain et le Pavillon « Origines de la Terre ». Cette œuvre, a depuis, été présentée à la Tate Gallery, Londres.

1952. Nouveau voyage dans le midi de la France. Commence à faire de la sculpture.

Expose au Pavillon Britannique de la Biennale de Venise où un Jury International lui attribue le Prix de l'Acquisition, décerné par le Musée d'Art Moderne de Sao Paulo, Brésil.

Reçoit une commande de carton pour la grande tapisserie destinée à la nouvelle cathédrale de Coventry.

Travaille actuellement à ce carton et prépare en même temps sa troisième exposition aux États-Unis, qui aura lieu à la Curt Valentin Gallery, New York.

BIBLIOGRAPHIE

EXPOSÉS ET ÉCRITS DE GRAHAM SUTHERLAND

1. A TREND IN ENGLISH DRAUGHTSMANSHIP, *Signature*, Londres, No. 3, Juillet 1936, pp. 7-13, illus.

2. AN ENGLISH STONE LANDMARK, Myfanwy Evans, ed. *The Painter's Object*, Londres, G. Howe, 1937, pp. 91-93, illus.

3. GRAVEN IMAGES: LINE ENGRAVING AND THE ILLUSTRATED BOOK, *Signature*, Londres, No. 6, Juillet 1937, p. 28-34, illus. et planches.

4. THE LIVING IMAGE: ART AND LIFE. Partie d'une discussion entre V. S. Pritchett, Graham Sutherland, Sir Kenneth Clark et Henry Moore, *The Listener*, Londres, vol. 26, No. 26. 670, 13 Novembre 1941, pp. 657-659, illus.

5. WELSH SKETCH BOOK, *Horizon*, Londres, vol. 5, No. 28, Avril 1942, pp. 225-235, illus. (Pl. couleurs).

6. MODERN ART EXPLAINED BY MODERN ARTISTS; R. Myerscough-Walker recueille les vues personnelles de Graham Sutherland dans une interview, *The Artist*, Londres, vol. 27, No. 1, Mars 1944, pp. 17-19, illus.

7. INFLUENCE OF PICASSO, *New Statesman and Nation*, Londres, vol. 29, No. 740, 28 Avril 1945, p. 274. A propos de la critique par Edward Sackville-West d'une émission radiophonique de Michael Ayrton, et la réponse d'Ayrton, *New Statesman and Nation*, 31 Mars et 14 Avril 1945.

8. ENGLISH PAINTING, *New Statesman and Nation*, Londres, vol. 33, No. 831, 25 Janvier 1947, p. 74 Réponse de Sutherland à une critique de Benedict Nicolson, *New Statesman and Nation*, 21 Décembre 1946.

9. PAINTING, SCULPTURE AND THE ARCHITECT; Extraits des discours prononcés au débat organisé par l' « Institute of Contemporary Arts » et le « Mars Group » au R.I.B.A. le 2 Septembre, *The Architect and Building News*, Londres, vol. 196, No. 4213, 16 Septembre 1949, pp. 283-284.

10. THOUGHTS ON PAINTING, *The Listener*, Londres, vol. 46, No. 1175, 6 Septembre 1952, p. 376. Texte d'une émission radiophonique par Sutherland.

LIVRES ET ARTICLES

11. CLARK, SIR KENNETH, « The New Romanticism in British Painting », *Art News*, New York, Février 1947, pp. 24-29, 56-58, illus. (Pl. en couleurs).

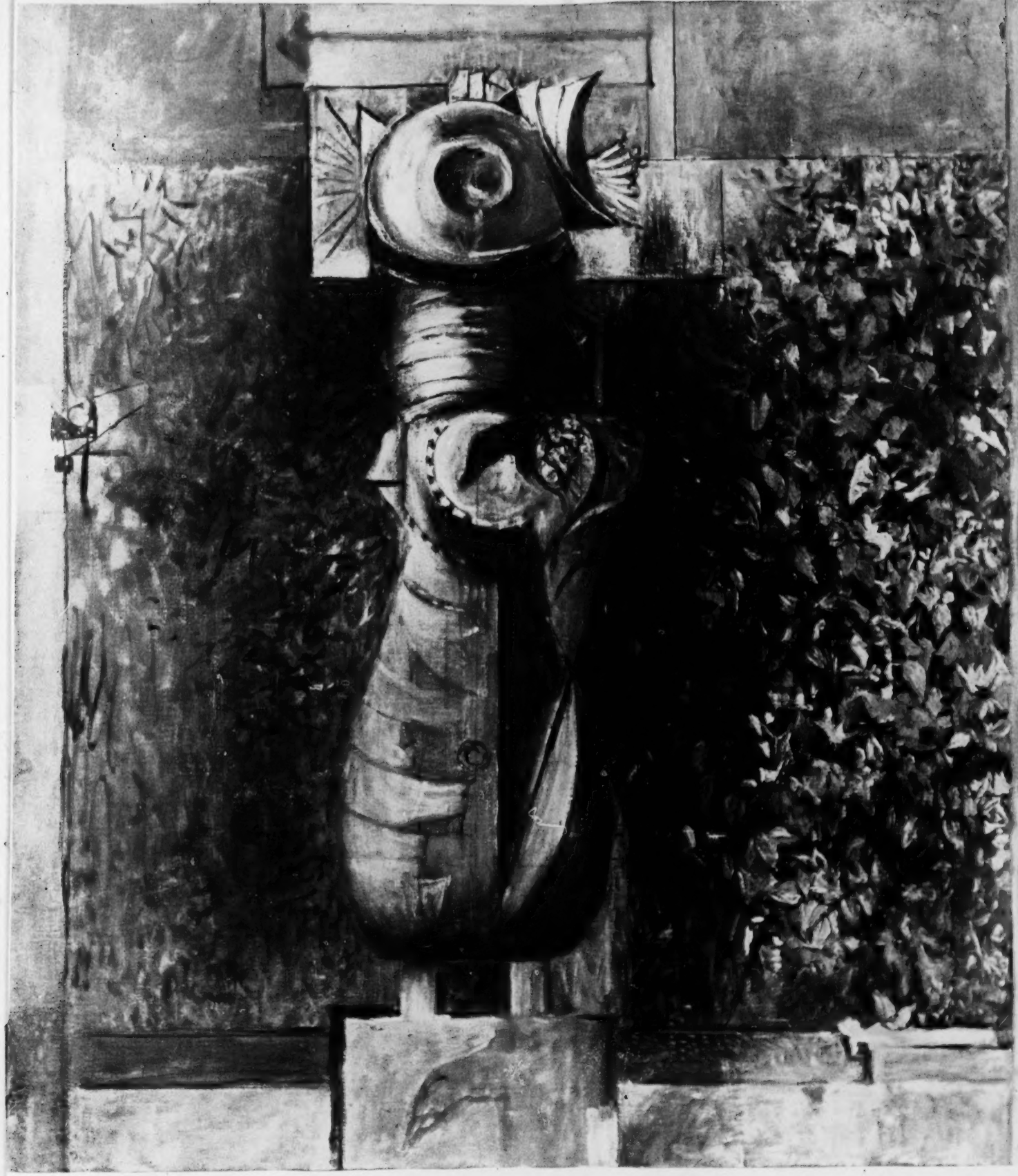
12. — Introduction pour le catalogue du Pavillon Britannique à la 26e Biennale, Venise, 1952, publié par le British Council, Londres, 1952.

13. CLAYEUX, LOUIS-GABRIEL, « La Peinture », *Le Monde Français*, Paris, Février 1946, pp. 314-315. Compte rendu de l'exposition au British Council, Paris, 1946.

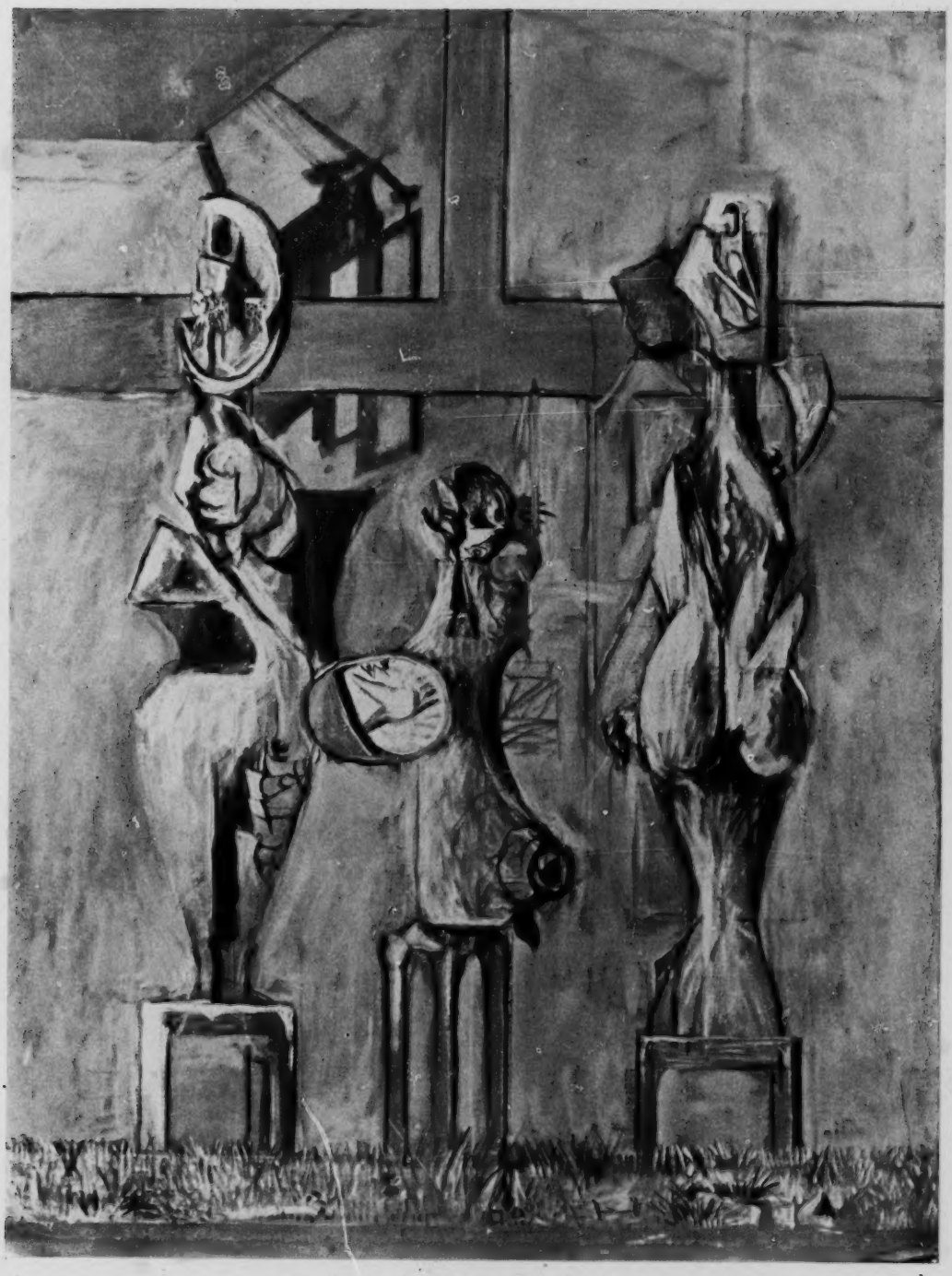
14. GASSER, MANUEL, « Graham Sutherland: Méér dan Uiterlijk », *Elsevier's Weekblad*, Amsterdam, vol. 5, No. 16, 23 Avril 1949, p. 13, illus.

15. — « Der Maler Graham Sutherland », *Die Neue Zeitung*, Berlin, 22 Juillet 1949.

16. — « Northampton und die Moderne Kirchenkunst », *Werk*, Zurich, Vol. 36, no. 4, Avril 1949 pp. 122-125, illus.
Traite de la « Crucifixion » de Sutherland.



FORME DEBOUT CONTRE UNE HAIE, 1950. Huile.
Collection Arts Council of Great Britain.



FORMES DEBOUT, 1952. Huile.

17. GUILLY, RENÉ, « Graham Sutherland », *Juin*, Paris, 17 Septembre 1946.

18. IRONSIDE, ROBIN, *Painting since 1939*, Londres, New York, pub. pour le British Council par Longmans Green, 1947, pp. 28-29, illus. (Pl. en couleurs).
Réimprimé dans la collection *Since 1939*, Londres, Phoenix House, 1948, comprenant une mention brève avec photographie des décors de Sutherland pour « The Wanderer » dans la section « Ballet since 1939 ».

19. MELVILLE, ROBERT, « A Panorama of Modern Art », *World Review*, Londres, Mars 1949, pp. 40-45, illus.
Graham Sutherland, *World Review*, Londres, Décembre 1949. Reproduit des photographies par Hans Mann de l'artiste dans son atelier.

20. MORTIMER, RAYMOND, « Graham Sutherland's New Paintings », *Harper's Bazaar*, Londres, vol. 39, No. 4, Juillet 1948, pp. 44, 47, 71, illus. (Pl. en couleurs).
Douze études pour tableaux nouveaux sont reproduites en couleurs.

21. — « Notes on Shows; Graham Sutherland at the Leicester Galleries », *New Statesman and Nation*, Londres, vol. 19, No. 481, 11 Mai 1940, p. 613.
Compte rendu de l'exposition, Leicester Galleries, Londres, 1940.

22. — « An Arrival », *New Statesman and Nation*, Londres, vol. 16, No. 397, 1er Octobre 1938, p. 490.
Compte rendu de l'exposition, Rosenberg and Helft Galleries, Londres, 1938.

23. NICOLSON, BENEDICT, « L'Étonnante 'Crucifixion' de Graham Sutherland », *Vrai*, Bruxelles, 12 Octobre 1947.

24. SACKVILLE-WEST, EDWARD, « Art and the Christian Church », *Vogue*, Londres, vol. 103, No. 3, Mars 1947, pp. 64-65, 114, 120, illus. (Pl. en couleurs).
Reproduit en couleur la « Crucifixion » de Northampton. L'article est réimprimé sous le titre « Church Art; New Promise and Past Glory », *Vogue*, New York, 1er Mars 1948.

25. — *Graham Sutherland*, Harmondsworth, Middlesex, Angleterre, Penguin Books, 1943, 16 pp. avec 32 planches (dont quelques-unes en couleurs).
— Voir aussi No. 7.

26. SOBY, JAMES THRALL, « Art in England Today », *Saturday Review of Literature*, New York, vol. 29, No. 49, 7 Décembre 1946.

27. — *Contemporary Painters*, New York, Museum of Modern Art, 1948, pp. 134-139, illus.

28. WATSON, PETER, « Note sur deux peintres anglais », in *La Littérature anglaise depuis la guerre*, Londres, Éditions Horizon, 1945, pp. 24-27, illus. (Pl. en couleurs).

29. WHIFFEN, MARCUS, « Graham Sutherland's 'Crucifixion' », *Architectural Review*, Londres, vol. 101, No. 603, Mars 1947, pp. 105-107, illus.
Une critique de ce compte rendu par Ernest Brandl et la réplique de Whiffen ont paru dans la même revue, Août 1947.

30. *Graham Sutherland*, avec une introduction par Robert Melville, édité et publié par H. P. Juda, Ambassador Editions, Londres, 1951. (L'introduction est traduite en français, espagnol et portugais.)

CATALOGUE

1. Arbre rouge, 1936. Huile, 56×92 cms. *Collection de Sir Kenneth Clark, K.C.B.*

2. Coucher du soleil dans les collines, 1938. Aquarelle, 25×35,5 cms. *Collection de Sir Kenneth Clark, K.C.B.*

3. Forme d'arbre verte; sous-bois, 1939. Gouache, 70×47 cms. *Collection de Sir Colin Anderson.*

4. Entrée d'un chemin, 1939. Huile, 61×51 cms. *Collection de Mr. Peter Watson.*

5. Ajonc sur une digue, 1939. Huile, 61×51 cms. *Collection de Mr. Peter Watson.*

6. Forme d'arbre verte, 1940. Huile, 60×55 cms. *Collection du British Council.*

7. Petit bloc de pierre, 1940. Aquarelle, 14×25 cms. *Collection de l'Honorable E. Sackville-West*, Wimborne.

8. Forme d'arbre tordu, 1944. Gouache et craie sur bois, 48×58 cms. *Collection de la Redfern Gallery*, Londres.

9. Forme en corne, 1944. Huile, 80×64 cms. *Collection de Mr. W. A. Evill.*

10. Forme de racine, 1945. Gouache, 56×51 cms. *Collection de Mr. W. A. Evill.*

11. Blé et pierre, 1945. Craie et gouache, 54×52 cms. *Collection de la Hanover Gallery*, Londres.

12. Buisson d'épines, 1945. Huile, 76×61 cms. *Collection de Sir Kenneth Clark, K.C.B.*

13. Épines, 1945. Encre, craie et aquarelle, 75×42 cms. *Collection de Mr. et Mrs. John Macdonnell*, New York.

14. Buisson d'épines, 1946. Huile 126×100 cms. *Collection du British Council.*

15. Têtes d'épines, 1946. Pastel et gouache sur carton, 69×51 cms. *Collection de Sir Colin Anderson.*

16. Déposition de croix, 1946. Huile sur carton, 120×94 cms. *Collection de Mr. W. A. Evill.*

17. Madeleine en pleurs, 1946. Huile sur carton, 61×51 cms. *Collection de Mr. Frankland Dard, F.R.I.B.A.*

18. Chimère, 1946-47. Huile, 178×92 cms.

19. Étude pour corne et figure II, 1947. Aquarelle, 23×29 cms. *Collection de la Hanover Gallery*, Londres.

20. Feuille de bananier et paysage, 1947. Aquarelle, 23×29 cms. *Collection de Mrs. Cecil M. Wills*, Cookham.

21. Palmier et maison, 1947. Huile, 111×91 cms. *Collection de Mr. F. M. Hall*, Université de Nebraska.

22. Palissade de palmiers, 1947. Huile, 50×40 cms. *Collection de Mr. H. P. Juda.*

23. Structure de vigne, 1947. Plume, encre et aquarelle, 23 × 29 cms. *Collection de Mr. Godfrey Winn.*

24. Cigale, 1947. Aquarelle, plume et encre, 23 × 29 cms. *Collection de Mrs. H. P. Juda.*

25. Cactus, 1947. Aquarelle, 23 × 29 cms. *Collection de Mr. J. Bomford Aldbourne.*

26. Tête d'épines, 1948. Aquarelle, 23 × 28 cms. *Collection de Mrs. Lilian Somerville.*

27. Grande pergola de vigne, 1948. Huile, 135 × 85 cms. *Collection du Dr. Andrew Revai.*

28. Palissade de palmiers, 1948. Huile, 111 × 93 cms. *Collection de Mr. Wright Ludington*, Santa Barbara.

29. Palmier et mur, 1948. Huile, 30 × 30 cms. *Collection du British Council.*

30. Étude pour palmier et mur, 1948. Craie noire, 36 × 53 cms.

31. Étude d'un palmier, 1948. Crayon noir sur papier de couleur et rehauts de blanc, 26 × 32 cms.

32. Jardin et bananes, 1948. Pastel sur papier bleu, 39 × 32 cms. *Collection de Mr. Richard Lannoy.*

33. Forme tournante I, 1948. Gouache, 22 × 28 cms. *Collection de Mr. and Mrs. John Macdonnel*, New York.

34. Insectes, 1948. Gouache, 22 × 28 cms. *Collection de Mrs. Benjamin P. Watson*, New York.

35. Oiseaux et feuillage, 1949. Tapisserie, 198 × 198 cms. *Collection de la Edinburgh Tapestry Company Limited.*

36. Tapisserie, 1949. 172 × 135 cms. Manufacturée par la Edinburgh Tapestry Company Limited. *Collection de Mr. W. A. Evill.*

37. Forme de pierre appuyée contre une barrière, 1949. Aquarelle, 21 × 28 cms.

38. Forme debout : fond orange, 1949. Aquarelle, 41 × 16 cms. *Collection de Mr. Arthur Jeffress.*

39. Trois formes debout : fond jaune, 1949. Aquarelle, 53 × 48 cms.

40. Forme debout : fond rose, 1949. Aquarelle, 41 × 19 cms. *Collection de Mr. Arthur Jeffress.*

41. Forme debout : fond rouge, 1949. Aquarelle, 41 × 18 cms. *Collection de Mr. Ronald Alley.*

42. Portrait de Somerset Maugham, 1949. Huile, 137 × 65 cms. *Appartenant à la Tate Gallery*, Londres.

43. Étude pour une tête d'épines, 1949. Craie noire, 37 × 28 cms. *Collection de Mrs. Graham Sutherland*, West Malling.

44. Mante religieuse, 1949. Huile, 38 × 28 cms. *Collection de Mr. Frankland Dard. F.R.I.B.A.*

45. Forme debout contre une haie, 1950. Huile, 132 × 116 cms. *Collection Arts Council of Great Britain.*

46. Forme articulée, fond jaune, 1950. Huile, 26 × 56 cms. *Collection de Mr. H. P. Juda.*

47. Deux formes de pierre, 1950. Gouache, 36 × 35 cms. *Collection de Mr. W. J. Strachan*, Bishop's Stortford.

48. Tête d'épines, 1950. Gouache, 66 × 56 cms. *Collection de la Contemporary Art Society*, Londres.

49. Deux formes debout contre une palissade II, 1950. Gouache, 66 × 57 cms. *Collection de la Contemporary Art Society*, Londres.

50. Roses III, 1950. Huile, 46 × 38 cms. *Collection de Mrs. Atholl Nimmo*, Midlothian.

51. Tête d'épines, 1950-51. Huile, 57 × 50 cms. *Collection de Mr. Peter Meyer.*

52. Deux formes dans un paysage en terrasses, 1951. Huile, 42 × 92 cms. *Collection de Mr. et Mrs. T. T. S. Grigg*, Uckfield.

53. Forme horizontale dans l'herbe, 1951. Huile, 51 × 92 cms. *Collection de Mr. Peter Meyer.*

54. Forme debout contre un fond rouge, 1951. Aquarelle, 42 × 19 cms.

55. Origines de la terre, 1951. Huile, 427 × 334 cms. *Appartenant à la Tate Gallery*, Londres.

56. Trois formes debout dans un jardin, 1951. Huile, 133×116 cms. *Collection Curt Valentin Gallery,* New York.

57. Portrait de Lord Beaverbrook, 1951, Huile, 175×94 cms. *Appartenant à la Tate Gallery,* Londres.

58. Tête, 1951. Huile, 61×51 cms. *Collection Curt Valentin Gallery,* New York.

59. Colline en terrasses avec des pierres, 1951. Aquarelle, 24×34 cms. *Collection de Mr. R. D. S. May.*

60. Paysage désolé avec pierres, 1951. Aquarelle, 34×25 cms.

61. Tête, 1951. Aquarelle, 33×24 cms. *Collection de Mr. Rex Nan Kivell.*

62. Artichauts, 1951. Aquarelle, 24×34 cms. *Collection de Mrs. R. N. Eichholz.*

63. Cynocéphale, 1952. Huile, 132×66 cms.

64. Formes debout, 1952. Huile, 180×142 cms.

65. Formes contre un feuillage, 1952. Huile, 169×85 cms.

66. Pergola de vignes, 1952. Huile, 46×92 cms.

67. Tête, 1952. Huile, 92×72 cms. *Collection du Dr. Jesi,* Milan.

68. Paysage avec des pierres dans l'herbe, 1952. Huile, 46×92 cms. *Collection Curt Valentin Gallery,* New York.

69. Étude de formes, 1952. 61×51 cms.

70. Forme debout, 1952. Huile, 219×107 cms. *Collection de Mrs. Graham Sutherland,* West Malling.

71. Tête d'épines, 1949. Huile, 60,5×45,5 cms.

Les objets exposés dans les vitrines appartiennent aux collections de
MM. Peter Watson, Felix H. Man et Roger Wood

ACHEVÉ D'IMPRIMER EN OCTOBRE
MIL NEUF CENT CINQUANTE-DEUX
PAR L'IMPRIMERIE UNION A PARIS